

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...
Lope de Vega (Epístola séptima)

Ensayos:

El novecientos uruguayo en retrospectiva: huellas de una generación literaria
Mirta Fernández dos Santos 2-24

The Symbol of Infinity in the Poem «Vision» by Delmira Agustini
Nydia R. Jeffers 25-38

Nicasio Álvarez de Cienfuegos, a caballo entre ‘el polvo invisible’ y el ‘inmenso todo’
Edgardo Yamis Dorante 39-57



Reseñas:

Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana
Carlos X. Ardavín Trabanco 58-59



El novecientos uruguayo en retrospectiva: huellas de una generación literaria

Mirta Fernández dos Santos
Universidad de Oporto, Portugal

La pose es una gran burla a la vida
Roberto de las Carreras

Temas: Montevideo entre siglos / situación política e intelectual / conflicto entre tradición y modernidad / Generación del 900 y su contexto cultural, filosófico y social / aspectos de esta promoción literaria y estética / sus integrantes más destacados / su vínculo con el Modernismo / papel de las revistas literarias / actitud ante la realidad del Uruguay y de su capital / variantes del ‘novecientos’ uruguayo como vanguardia artística: decadentismo y dandismo / la influencia francesa / otros ascendientes conceptuales / el paradigma de algunos de los más famosos poetas / la visión sobre la mujer y sobre la sexualidad / legado y excepcionalidad de la Generación del 900

A finales del siglo XIX Montevideo era una pequeña ciudad que comenzaba a abrirse al mundo como consecuencia de los cambios que prenunciaban la modernidad. Por aquel entonces, la *pequeña aldea*, como era conocida entre sus habitantes, contaba con una población de aproximadamente 600,000 personas, una cifra que no paraba de aumentar gracias a la intensificación de los flujos migratorios, formados fundamentalmente por españoles e italianos.

Los principales centros intelectuales, el Ateneo de Montevideo y la Universidad de la República, se erigían retadores entre calles adoquinadas, recorridas por vistosos carruajes tirados por recios caballos y transitadas por elegantes caballeros con chistera y bastón en mano y distinguidas damas ataviadas con sus llamativos vestidos y sombreros de plumas.

Patricia Varas equipara el ambiente finisecular montevidiano con la necesidad de reorganización que emerge tras el azote de grandes desastres naturales:

Luego de eventos de esta magnitud, la gente debe reorganizarse, reconstruir y crear, como si fueran dioses, nuevos órdenes en los cuales asentar sus caóticas vidas. Esto es lo que pasó hacia el final del siglo XIX en Montevideo, cuando la civilización que trajo la modernidad substituyó a la barbarie de las masas y los caudillos, los cuales a través de guerras internas habían dividido y debilitado a la República Oriental del

Uruguay. (7)

En efecto, el pasado reciente de Uruguay había estado marcado por la inestabilidad política heredada del caudillismo, crisis que el sistema bipartito de alternancia en el poder de blancos (conservadores) y colorados (liberales) no había logrado superar. Como consecuencia, el país se vio envuelto en la Guerra Grande, una cruenta y dilatada guerra civil (1839-1851) en la que intervinieron, diplomática y militarmente, estados extranjeros, como Argentina, Brasil, Francia e Inglaterra. Luego, el carácter fratricida del conflicto, sumado a la intromisión foránea en el mismo, puso de manifiesto la extrema fragilidad de la joven República Oriental, de modo que “el nacimiento de la modernidad en Uruguay se lleva a cabo bajo la configuración política débil del estado uruguayo” (Varas 7).

El nuevo orden instaurado en Uruguay en el ocaso del siglo XIX, en el que coexisten el secular tradicionalismo y la incipiente modernidad, es, pues, resultado directo de la intervención económica extranjera en el país, lo que, en última instancia, afectará a todas las esferas de la vida pública, incluida la cultural, gracias a la fusión interna de las fuerzas materiales y espirituales, o, lo que es lo mismo, a “la unidad íntima del ser moderno y del ambiente moderno” a la que hace referencia Berman. En este contexto, un recién surgido proletariado y una clase media dominante sentaban las bases de las reformas sociales sobre las que se erigiría el nuevo estado democrático, conocido a comienzos del siglo XX como “la Suiza de América”, por su prosperidad.

De acuerdo con Carlos Real de Azúa, en rigor, no se puede hablar de la existencia de una ideología fija en el Montevideo finisecular, sino de un ambiente intelectual muy particular, fruto de muchas confluencias, pero también de sonados desencuentros. Cabría hablar, más bien, de un clima espiritual singularizado por el signo de lo controversial y lo caótico. En ese sentido, este mismo autor propone una ordenación escenográfica del medio intelectual novecentista:

Colocaríamos, como telón, al fondo, lo romántico, lo tradicional y lo burgués. El positivismo, en todas sus modalidades, dispondríase en un plano intermedio, muy visible sobre el anterior, pero sin dibujar y recortar sus contornos con una última nitidez. Y más adelante, una primera línea de influencias renovadoras, de corrientes, de nombres, sobresaliendo los de Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoy, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renán, Guyau, Fouillée... (Real de Azúa)

Por consiguiente, bajo esta aura finisecular, caracterizada por el racionalismo y el liberalismo, el positivismo como credo filosófico de las élites instruidas, así como los principios del materialismo ateo y el anarquismo como actitud política y como doctrina afín al dandismo en

términos estéticos, penetraron en las estructuras tradicionales y coparon el pensamiento intelectual de la época.

Aparte de los ya mencionados, este embrionario pensamiento asentaba sobre otros fundamentos en los que la minoría intelectual, defensora acérrima de la libertad, la democracia y el individualismo, depositaba una gran confianza: la ciencia y, particularmente, el evolucionismo biológico, y el agnosticismo en materia de religión. Según Carlos Martínez Moreno (161), “el *Ariel* de Rodó, aparecido en el mismo año de 1900, es –a pesar de su raíz idealista– un producto intelectual y estético de ese clima”, en el cual el pensamiento europeo de la época disfrutaba de una gran acogida.

En efecto, tal como ya había preconizado Carlos Real de Azúa, en la formulación de la doctrina rioplatense finisecular, desempeñó un papel fundamental la filosofía europea, especialmente las ideas de Nietzsche y de Spencer:

¡Cuántos ingredientes tóxicos se combinaron en aquella orgía del pensamiento! Al rojo frenesí de Nietzsche el demente, se sumaron el negro y letal sopor del budista Schopenhauer, las recónditas tenebrosidades del neokantismo, la monótona y grisácea superficialidad disciplinada de Spencer, y la plúmbea pedantería de sus mediocres acólitos, los sociólogos franceses de la Biblioteca Alcan. Espolvoreando la ponzoña, disfrazaban la acidez de estos manjares intelectuales las falaces mieles del diletantismo renaniano, la blanda progenie de Sainte-Beuve, el escéptico, la elegante sorna de Anatole France y las muecas de Remy de Gourmont. (Riva-Agüero 347)

En ese sentido, los intelectuales novecentistas uruguayos tomaron del pensamiento spenceriano el positivismo filosófico y su austera superficialidad, mientras que de la filosofía nietzscheana rescataron ideas fundamentales como el amoralismo y el anticristianismo y conceptos que simplificaron al máximo, como los de “superhombre”, “raza”, “voluntad de potencia”, “más allá del bien y del mal” y “la moral de los esclavos y la moral de los señores” (Real de Azúa s. p.).

En ese contexto de renovación ideológica y cultural surgió la denominada Generación del 900, cuyos miembros compartían una obstinada actitud crítica hacia una sociedad en mutación que, en determinados aspectos, permanecía todavía anclada a su reciente pasado colonial: si, por un lado, el liberalismo y la doctrina progresista estaban en boga en el Uruguay finisecular, gracias

fundamentalmente a la influencia del batllismo,¹ por otro lado, existía en el país un fuerte sentimiento católico, así como una clase conservadora ancorada a la tradición que no veía con buenos ojos las nuevas tendencias de la modernidad: “En ese Montevideo y en esa época aparecieron los primeros artistas verdaderos del país; los ya liberados de las precarias influencias culturales del coloniaje; los primeros creadores serios en que se funda nuestra cultura y nuestro deseo de ser” (Cáceres viii).

Se trata de un nutrido grupo de artistas, escritores e intelectuales cuyo ejercicio, intenso y revolucionario, se llevó a cabo durante un periodo breve de tiempo: Rodríguez Monegal («La generación») propone como fechas límite de despunte y ocaso de esta generación literaria los años 1895 y 1925, respectivamente.

Pese a que algunos miembros de esta promoción, como Carlos Vaz Ferreira, fueron reacios durante toda su vida a utilizar el término ‘generación’ para referirse a su grupo de coetáneos, Rodríguez Monegal en su artículo «La generación del 900», publicado en 1950, considera que el empleo del vocablo es adecuado, dado que confluyeron en esta promoción los ocho rasgos que, de acuerdo con Petersen (1946), determinan la existencia de una generación literaria. María José Bruña Bragado los resume así:

Una serie de rasgos comunes permiten atestiguar el carácter generacional del grupo, a pesar de que no hay una cohesión total e incluso las relaciones entre sus miembros son, en ocasiones, frías y distantes. Estos son, principalmente, la cercanía en la fecha de nacimiento, el autodidactismo como marca cultural y educacional, el individualismo y escepticismo como tendencias ideológicas, la vivencia de experiencias relacionadas con la historia nacional, algunas peculiaridades lingüísticas y literarias que se vinculan con el modernismo, así como el intento de superar el nacionalismo para buscar formas artísticas universales y, finalmente, ciertas deudas formales con la generación precedente. (Bruña Bragado 42)

En lo concerniente a sus fechas de nacimiento, el intervalo de edad de todos los integrantes de la Generación del 900 es de 18 años: los mayores son Javier de Viana y Carlos Reyles, nacidos ambos en 1868, y la menor es Delmira Agustini, que nació en 1886. De esta promoción literaria formaron parte, además, José Enrique Rodó (1871), Carlos Vaz Ferreira (1872), Roberto de las Carreras (1873), Julio Herrera y Reissig, Florencio Sánchez y María Eugenia Vaz Ferreira (los tres

¹ Se denomina ‘batllismo’ al pensamiento liberal de José Batlle y Ordóñez, que fue presidente de la República Oriental del Uruguay entre los años 1903 y 1907, y de nuevo entre 1911 y 1915.

nacidos en 1875) y, por último, Horacio Quiroga (1878). A estos nombres de primera línea cabe añadir el de otras figuras literarias secundarias que compartieron con los primeros el escenario rioplatense finisecular: Armando Vasseur (1878), Emilio Frugoni (1880) y Ángel Falco (1885).

Por otro lado, varios de los integrantes de esta generación murieron muy jóvenes y en aciagas circunstancias, lo que pone de relieve, en cierto modo, el carácter trágico de la misma: Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez fallecieron en 1910, el primero, como consecuencia de una cardiopatía, y el segundo, de tuberculosis en un hospital de Milán; Delmira Agustini fue asesinada por su exmarido en 1914 a la edad de 27 años; Rodó murió en un hotel de Palermo debido a una enfermedad contraída durante su viaje a Italia; María Eugenia Vaz Ferreira terminó sus días sola y demente en 1924; y Horacio Quiroga se suicidó en 1938. En ese sentido, los longevos de esta generación fueron Carlos Vaz Ferreira, que murió en 1958 a los 85 años, y Roberto de las Carreras, que falleció en 1963, poco después de cumplir los 90 años, aunque los últimos cincuenta los pasó sumido en una enajenación profunda.

Con relación al autodidactismo y al individualismo mencionados por Bruña Bragado en la enumeración que hemos citado previamente, en efecto, a excepción del filósofo Carlos Vaz Ferreira, que llegó a ser rector de la Universidad de la República, ninguno de los restantes miembros de la Generación del 900 fue “el producto acabado de una formación universitaria” (Martínez Moreno 162). Este mismo autor refiere, en otro orden de ideas, que el fuerte talante individualista de las principales figuras literarias de esta generación otorga un cierto carácter ácrata o anárquico a toda esta época de las letras uruguayas.

Otro rasgo que unió a los integrantes de este dispar grupo fue el hecho de que todos ellos incursionaron en el Modernismo literario, si bien lo hicieron con distinta intensidad y duración: algunos, como Julio Herrera y Reissig, permanecieron fieles durante toda su vida a la estética modernista y se sumergieron sin prejuicios en la experiencia decadentista, mientras que otros, como Delmira Agustini, fueron más allá, personalizaron su estilo y llegaron a acercarse a las vanguardias, si bien es cierto que algunos críticos han querido encasillarla exclusivamente en el credo modernista:

Delmira Agustini [...] llegó tarde al extravagante espectáculo modernista. A pesar de sus afinidades con los mandamientos estéticos del movimiento, su clasificación como modernista es un tanto incómoda. Es menos frecuente observar su papel de iniciadora de un “nuevo estilo, de transgresora de linderos, de predecesora de la experimentación vanguardista realizada por la generación de que es casi contemporánea”. (Kirkpatrick 75)

Llegados a este punto, podríamos añadir otro punto de intersección e intercambio intelectual entre los miembros de la Generación del 900: las revistas literarias de la época, que posteriormente dieron origen a los principales círculos culturales en los que se reunían los miembros de la promoción, en función de sus intereses y afinidades. Dichas publicaciones, de desigual pervivencia, fueron fundadas por las personalidades dominantes del grupo: Rodó, Quiroga y Herrera y Reissig. La más influyente fue la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897), dirigida por Rodó, Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil. Se trataba de una publicación ecléctica, de la que salieron 60 números, en la cual Rodó editó la mayor parte de sus ensayos críticos. De los miembros de la Generación de 900, cabe destacar las contribuciones a esta revista de María Eugenia Vaz Ferreira, quien publicó allí algunas de sus composiciones tempranas, como «La eterna canción» y «¿Por qué?». La revista contó, sin embargo, con varios colaboradores internacionales, lo que le otorgó una amplia difusión. Su ideario moderado defendía el hispanoamericanismo (frente a la cultura norteamericana) y la afinidad con España. A finales de 1897 la revista dejó de editarse por culpa de la desidia del entorno.

Horacio Quiroga fue el fundador de la decadentista *Revista del Salto*, editada periódicamente en la pequeña ciudad oriental homónima entre 1899 y 1900. La publicación dejó de editarse cuando el joven marchó a París tras haber asistido al suicidio de su padrastro. En esta revista publicó Quiroga, bajo el fuerte influjo de *La oda a la desnudez* de Leopoldo Lugones, sus textos más intensamente decadentes, aquellos que corresponden a la primera etapa de su trayectoria literaria. Muchos de esos textos fueron recogidos por el autor en 1901 en *Los arrecifes de coral*. Los colaboradores habituales de la *Revista del Salto* (Ferrando, Jaureche, Brígnole, etc.) se mudaron con Quiroga a Montevideo para proseguir estudios universitarios tras la extinción de la revista y en la capital empezaron a reunirse en el *Consistorio del Gay Saber*, un círculo creado en torno a la hechizante personalidad de Quiroga.

Por su parte, Herrera y Reissig dirigió dos revistas que corresponden a diferentes etapas de su formación como poeta: la primera fue *La revista*, de la que se editaron 13 números entre 1899 y 1900. Esta publicación se relaciona con la etapa romántica del autor de *Los peregrinos de piedra*, si bien en algunos de los textos allí publicados, como sus «Conceptos de crítica», se empieza a atisbar el cambio hacia el decadentismo que definió la mayor parte de su producción. En la otra revista, *La nueva Atlántida*, de la que solo salieron dos números consecutivos (mayo y junio de 1907) ya se intuye al Herrera decadente, en el punto álgido de su madurez artística.

Fueron muchas más las revistas que se editaron durante el periodo finisecular en Uruguay, especialmente en Montevideo, que era y sigue siendo el eje de la vida cultural del país, pero consideramos que las reseñadas son las más relevantes, precisamente por haber sido fundadas y dirigidas por grandes figuras del Novecientos.

En otro orden de ideas, uno de los aspectos que provocó mayor desencuentro entre los miembros de la promoción novecentista fue el desigual interés que manifestaron por lo que ocurría en el medio que los rodeaba: de un lado se encontraban aquellos que creían estar por encima del ambiente y lo desdeñaban abiertamente, como Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, quienes llegaron a atribuir a Montevideo el calificativo despectivo de ‘Tontovideo’ y los que, sin despreciar el entorno, no tuvieron nunca más preocupación que su arte, como es el caso de Agustini; y en el otro extremo del espectro, se hallaban los intelectuales que se encuadraron más o menos cómodamente en el ambiente urbano y exteriorizaron inquietudes públicas e incluso políticas. En este grupo cabe insertar a Rodó, Viana y Frugoni, que desempeñaron el cargo de diputados, a Carlos Vaz Ferreira, quien, además de haber sido candidato a diputado por un grupo liberal, fue una figura extremadamente relevante en el ámbito universitario, y a Quiroga y a Sánchez, que permanecieron siempre fieles a su ideario anarquista y nunca se desvincularon de lo que ocurría en Uruguay.

Si bien es cierto que la promoción del 900 nunca contó con un adalid o un cabeza de grupo generacional, resulta insoslayable reconocer que fue Rodó quien, de alguna manera, ejerció el liderazgo y la orientación del grupo, puesto que en sus relaciones con sus coetáneos se comportó siempre como un hermano mayor. Esta supremacía se explica esencialmente porque, en su calidad de ensayista, Rodó publicó dos obras maestras que influyeron decisivamente en la intelectualidad montevideana de fin de siglo y en la formulación del sentir latinoamericano: el primero fue *El que vendrá* (1897), un ensayo en el que realza la crisis del pensamiento finisecular y sus posibles soluciones, y el segundo, *Ariel* (1900), una obra en la que late un profundo sentimiento americanista, traducido en una inquina creciente hacia la sociedad norteamericana y sus pretensiones expansionistas.

María José Bruña Bragado destaca especialmente la influencia de *El que vendrá* en el ambiente intelectual de fin de siglo, por el carácter didáctico, mesiánico y proactivo del texto:

En *El que vendrá* [...] manifiesta el estupor en que queda sumida la intelectualidad uruguaya ante la falta de asideros y la crisis del pensamiento provocada por el derrumbamiento de las fórmulas estéticas e ideológicas que habían caracterizado al siglo XIX. Pero una vez superado ese desconcierto inicial, es el momento [...] de enfocar, desde nuevos puntos de vista más acordes con los presupuestos de la modernidad, el trabajo cultural y la función del intelectual [...]. Así, [...] Rodó sugiere la búsqueda de nuevas fórmulas estético-ideológicas que verbalicen las transformaciones sufridas en el umbral del nuevo siglo, y manifiesta tanto una confianza ciega en el eclecticismo del arte y el pensamiento, como una fe absoluta en los escritores como guías espirituales del ser humano. (Bruña Bragado 42-43)

En este ambiente multifacético que se encontraba en plena renovación, emergieron las primeras voces iconoclastas de espíritus rebeldes que pretendían, imitando a los poetas decadentes y simbolistas franceses, *épater le bourgeois*, es decir, desconcertar y escandalizar a las mentes más conservadoras de la timorata sociedad montevideana finisecular.

En ese sentido, el Novecentismo más excéntrico se encarnó fundamentalmente en las polémicas figuras literarias de Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga y Roberto de las Carreras. Como ya hemos señalado, estos escritores, por su calidad de artistas, se consideraban miembros de una suerte de aristocracia literaria elitista exclusivamente dedicada al culto de la belleza y a defender la máxima parnasiana del *ars gratia artis*, cuyas diferentes formas de rebeldía quedaron plasmadas no solo en sus obras, sino también en sus actitudes y estilo de vida.

Herrera y Reissig (durante toda su vida) y Horacio Quiroga (en su etapa de juventud) se nutrieron de las fuentes decadentistas, una tendencia que Rodó aborreció por considerarla una desviación patológica del Modernismo:

Los que nos vemos en la inquietud contemporánea [...] tenemos interés en difundir un concepto enteramente distinto del modernismo como manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo gongórico y las ingenuidades del decadentismo azul. (Martínez Moreno 166)

Este movimiento, que cargaba contra la moral burguesa y sus conservadoras costumbres, perseguía la evasión de la realidad circundante a través de la exaltación tanto del individuo como de la acentuación de su infortunio, y también de la exploración de los rincones más recónditos de la hiperestesia y la intuición. Así, el decadentismo, que tuvo siempre como referencia a Francia y particularmente a París, pese a que fue mucho más persistente en Hispanoamérica que en Europa, se entendió a finales del siglo XIX como exceso, cortapisa y rebuscamiento del modernismo, por su búsqueda incansable de lo raro, lo exquisito, lo insólito, lo neurótico, lo degenerado y lo asombroso (Martínez Moreno).

Horacio Quiroga y Julio Herrera y Reissig, que nunca fueron amigos, pese a lo reducido del medio y a la coincidencia de sus reivindicaciones artísticas, construyeron sendas torres de marfil contra el mundo y contra la aburguesada Montevideo: el *Consistorio del Gay Saber* y la *Torre de los Panoramas*, respectivamente. Ambos locales se tornaron en los cenáculos más influyentes de la capital oriental y en ellos se reunían los contertulios habituales de los cafés que, por aquel entonces, estaban de moda entre la intelectualidad uruguaya: el Polo Bamba, café de la Bohemia, ubicado en una esquina de la Plaza Independencia; el Café Moka, situado en la intersección de la

calle Sarandí con la antigua calle Cerro, que era frecuentado por Roberto de las Carreras y su grupo de seguidores, entre los que se encontraba el joven Alberto Zum Felde; y el Café Sarandí, enclavado en la calle homónima, al que solían acudir los acólitos del *Consistorio del Gay Saber*. Además de los cafés, también algunas librerías se convirtieron en puntos de congregación, como, por ejemplo, la de Barreiro y Ramos, muy frecuentada por Rodó, y la del editor Orsini Bertani.

Quiroga fundó su *Consistorio del Gay Saber* en el año 1900, cuando se instaló en Montevideo para proseguir estudios universitarios. En un primer momento el cenáculo se ubicó en la calle 25 de mayo, número 118, pero al año siguiente, al quedarse pequeño el espacio, el grupo se trasladó a la calle Cerrito, número 113. Allí los contertulios leían poemas, propios y ajenos, escribían en diferentes idiomas, experimentaban con la métrica e ideaban descabellados versos decadentes. El *Consistorio* desapareció en 1902 como consecuencia de la muerte fortuita, con su propia pistola, de uno de los principales miembros del grupo, Federico Ferrando, a manos de Quiroga, quien le disparó accidentalmente un tiro cuando Ferrando se encontraba en su casa preparándose para un duelo con Papini y Zas, que lo había difamado a través de una semblanza publicada en *La tribuna popular*. El desafortunado disparo no solo acabó con la vida de Ferrando sino también con el *Consistorio*, puesto que Quiroga, asediado por un fuerte sentimiento de culpa, se mudó a Buenos Aires poco después de la tragedia, abandonando así sus inquietudes decadentistas. En cuanto a la *Torre de los Panoramas*, se creó a principios de 1902, si bien Herrera y Reissig ya había reunido anteriormente a sus discípulos en otros emplazamientos desde los que hacía la competencia al *Consistorio del Gay Saber*. La *Torre* se instaló en el desván de la casa de los padres del poeta, situada entre las calles Ituzaingó y Reconquista, un altílo con vistas al Río de la Plata y a las azoteas vecinas.

Martínez Moreno describe así el ambiente del irreverente cenáculo en el que se anticiparon todas las vanguardias desde la concepción de la poesía como revulsivo de las conciencias:

Julio Herrera y Reissig es el Maestro, Pontífice, Dios, Imperator y Torrero. Hay un cortejo de 30 pajes, eufonistas, preciosistas, soñadores, también llamados franceses o atenienses. El cenáculo funciona de día, porque no hay instalación de luz en la Torre; suele haber alguna que otra tertulia lunática, en las noches claras. [...] Asisten poetas y escritores locales, a quienes Julio lee sus propios poemas, alabando sin medida los que ellos le leen, y acuden también visitantes extranjeros. Las paredes sentencian “Perded toda esperanza los que entráis”, “Prohibida la entrada a los uruguayos”, “No hay manicomio para tanta locura”. (Martínez Moreno 173)

Sin embargo, no todo allí se resumía a la lectura de poemas: entre mate, instrumentos musicales y juegos de mesa, se experimentaba no solo con la versificación sino también con las drogas. En ese sentido, un episodio que contribuyó a la mitificación de Herrera y Reissig fue su obstinación en hacerse fotografiar inyectándose morfina, una imagen que fue publicada en la revista *Caras y Caretas* en 1907 para ilustrar el reportaje titulado «Los martirios de un joven poeta aristócrata». Este acto provocador, con el que seguramente Herrera solo pretendía “escandalizar a la aldea” una vez más, fue interpretado durante muchos años como reflejo de la frivolidad del escritor, lo que resultó contraproducente para una interpretación cabal de su producción literaria:

La obra de Herrera y Reissig ha sido mal interpretada hasta por aquellos que más cerca estaban de su espíritu. El mismo Rubén Darío, colmándole de elogios en su conferencia de Montevideo, habló de la morfina; Soiza Reilly habló también de su gran pecado de los paraísos artificiales; otros insistieron en ver en gran parte de la obra admirable del poeta insigne un fermento de locura, producto de anormalidad. Es lamentable. (Mas y Pi 246)

El cenáculo permaneció en *stand by* entre 1904 y 1905, coincidiendo con el periodo en que el autor de *Los peregrinos de piedra* vivió en Buenos Aires y finalmente se desintegró en 1907, tras la muerte del padre del poeta y consecuente traslado de la familia a una nueva residencia.

Frente al decadentismo, se erige la otra forma de cristalización del exceso finisecular, el dandismo, personificado en la extravagante figura de Roberto de las Carreras. El dandismo es, por tanto, otra de las consecuencias del malestar del artista en oposición al medio en el que se inserta, ambiente al cual desafía fomentando orgulosamente su leyenda maldita:

De aquí nace la melancolía, la “maligna influencia de Saturno”, sentimiento que mantiene la tensión entre la realidad y el deseo resuelta con el apetito de destrucción materializado en la ironía o en la fragmentación: este artista se lamenta de la pérdida de entusiasmo, de la frialdad de estos tiempos para con todo aquello que por el cultivo del ideal o los resplandores de la fe nos puede salvar de la banalidad contemporánea. Inevitablemente unido a la melancolía se halla el sacrilegio, la rebeldía, aspectos que no son sino ramificaciones del tronco común del decadentismo (Bruña Bragado 66)

Al dandi del 900 se lo reconoce externamente por la extravagancia en el vestir y, en términos de actitudes, además de por una evidente egolatría, por el aristocratismo intelectual, aliado a la

arrogancia y al sentimiento de superioridad (recordemos a Herrera y Reissig y al mismo Roberto de las Carreras que decían escribir desde las “tolderías de Tontovideo”); por la insolencia y desprecio por el entorno, con recurso al desplante para provocar a las personas y escandalizarlas (Roberto de las Carreras proclamaba orgullosamente su condición de hijo bastardo y, como acérrimo defensor del amor libre, no dudó en dar a conocer públicamente por escrito las infidelidades de su esposa y su consecuente condición de marido engañado por la que él consideraba “su mejor discípula”); por la fanfarronería caballerosa y por hacer alarde de valor (nuestro dandi estuvo envuelto, entre otras, en una cruda polémica literaria con Armando Vasseur que traspasó la frontera del texto escrito y terminó con R. de las Carreras retando a duelo a Vasseur, quien rehusó el envite por la condición de hijo natural de su contrincante); y, por último, por pregonar jactanciosamente vicios propios o ajenos, reales o inventados (Roberto de las Carreras se refería a su entonces amigo Herrera y Reissig como “voluptuoso morfinómano”, pese a que sabía que este necesitaba inyectarse morfina por prescripción médica a causa de las dolencias cardíacas que finalmente acabaron con su vida).

La relación de amistad entre Julio Herrera y Reissig, adalid del decadentismo, y Roberto de las Carreras, encarnación del dandismo, terminó escandalosamente, muy al gusto de la época: en 1906 salió publicada en *La tribuna popular* un artículo titulado «Robo de un diamante» en el que, entre mucha retórica literaria, de las Carreras acusaba a Herrera de haber plagiado su poema «En onda azul...» en uno suyo titulado «La vida», que se había publicado unos días antes en el periódico *La democracia*. El aludido decidió defenderse utilizando el mismo medio impreso y el cruce de acusaciones fue intenso hasta que el director de la publicación decidió zanjar la polémica, aconsejando a los implicados a dirimir sus diferencias por otra vía, lo que nunca ocurrió.

Esta polémica agradó especialmente a Roberto de las Carreras, puesto que su intención, como apunta Marcos Wasem, era transformar su vida en un maravilloso espectáculo, convirtiéndose en el protagonista de su propia aventura literaria:

La línea que separa la vida de la literatura parece haber sido sistemáticamente transgredida por Roberto de las Carreras, que puso esmero en la creación del personaje de sí mismo, montado a través de una serie de signos, donde los libros no son un componente semiótico en menor medida que la ropa o ciertas opciones de vida [...]. Esta puesta en escena era la exteriorización de una visión inherentemente utópica, que permea tanto su creación literaria como su vida. (Wasem 58)

Pese a la utilización de la pose como arma, como afirma Inmaculada Sanz Mateos (10), “ni Herrera y Reissig ni Roberto de las Carreras [...] llegaron a encontrar en la ciudad una crítica favorable a su trabajo, la presencia urbana llegó a ser en todo momento asfixiante”. En efecto, la

figura literaria de Julio Herrera y Reissig solo fue recuperada y valorada en su justa medida muchos años después de su muerte, acaecida en 1910, mientras que Roberto de las Carreras siempre ha sido considerado un poeta menor dentro de la Generación del 900, pese a que existe consenso en afirmar que su poema *Al lector*, publicado en 1894, marcó el inicio del Modernismo literario en el Río de la Plata.

En ese sentido, ‘Generación del 900’ fue la denominación elegida por los uruguayos para referirse al movimiento literario que en otros países de Hispanoamérica era conocido como ‘Modernismo’. Varios autores, entre ellos Sylvia Molloy (92), se han referido ya a la singularidad y a la especificidad de Uruguay, en el conjunto de los países de América, como “tierra privilegiada de raros y precursores originales”, una observación plena de sentido, reforzada por el mismo Jorge Luis Borges, quien, en el postfacio a la *Antología de la moderna poesía uruguaya* de Ildefonso Pereda Valdés, publicada en 1927, reconoció que en el umbral del siglo XX había germinado en Uruguay una “heroica voluntad de diferenciarse”, una determinación que terminó definiendo la identidad literaria del país, cuyo rasgo más sobresaliente era, en palabras de Borges, el “alma buscadora y madrugadora” de los habitantes de la República Oriental (García Gutiérrez 38).

La mayor parte de la crítica literaria coincide en señalar que la publicación de la obra *Azul...* de Rubén Darío en 1888 supuso el punto de partida del Modernismo en Hispanoamérica.² La nueva “estética acrática”, basada en “la pasión de la personalidad y la tenaz repulsa del dogma” e influenciada por las vanguardias europeas, fue calificada por el vate nicaragüense como una evolución y un renacimiento: una suerte de “movimiento mental que por influencia del simbolismo francés transformó las letras hispanoamericanas, en nombre de la amplitud de la cultura y de la libertad” (Darío, citado por Martínez Moreno –165).

La influencia de la poesía francesa en la literatura de Darío y en la de su corte de seguidores es manifiesta y fue, de hecho, lo primero que llamó la atención del escritor español Juan Valera quien, en una carta fechada el 22 de octubre de 1888, escrita como respuesta a la recepción de una copia dedicada de *Azul*, destacaba indulgentemente el “galicismo mental” del vate nicaragüense, manifestando haberlo aplaudido por su perfección. Sin embargo, en su misiva de respuesta, Valera hizo también gala de su conocido conservadurismo y sentimiento nacionalista al recordarle a Darío la importancia histórica de la lengua y la cultura españolas:

² Existen, no obstante, voces disonantes, como por ejemplo, la de Schulman (327), quien considera que Rubén Darío se convirtió en el iniciador y la figura prototípica y cumbre del Modernismo por una dialéctica absurda, en detrimento de las aportaciones de Martí, Nájera, Silva y Casal, quienes, según este crítico, abrieron en realidad el camino al poeta nicaragüense.

Con todo, yo aplaudiría muchísimo más si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinaran la inglesa, la alemana, la italiana, ¿y por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aún no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico. (Salvador 47, citando a Juan Valera)

Sin embargo, pese a la defensa realizada por Valera de la tradición poética española, lo cierto es que las letras hispanoamericanas, que hasta comienzos del siglo XIX se habían identificado, efectivamente, con las fuentes castellanas, en el ocaso de dicho siglo iniciaron el movimiento de ruptura con los modelos de la metrópoli, por considerarlos demasiado retóricos y rígidos³:

Su recurrencia [la del Modernismo] hacia las visiones artísticas y los modelos poéticos europeos –sobre todo hacia la poesía parnasiana y simbolista francesa– reflejó un descontento con la restrictiva poética española de la época, un deseo de autonomía cultural y un ánimo por alcanzar un sentimiento de igualdad con las grandes culturas de Europa occidental. (Jrade 37)

El impacto del influjo de las fuentes literarias francesas en el Modernismo se hizo sentir especialmente en el aspecto formal, a través fundamentalmente de la inserción de alteraciones en la métrica, que se tradujeron en la introducción de nuevos ritmos y esquemas de rima. Cabe señalar, además, la existencia de concomitancias temáticas y simbólicas entre la poética modernista y los textos franceses de movimientos literarios anteriores. De acuerdo con Jrade (38), la perfección de la forma y la devoción por la belleza son rasgos que el Modernismo heredó del Parnasianismo, mientras que la evocación musical y la sugestión soñadora se deben a la influencia del Simbolismo. Por su parte, Blasco, Bueno, López y Rayo (23) señalan que otro de los rasgos que los modernistas tomaron de los simbolistas fue el gusto por las sinestesias, figura de estilo que aúna sonidos y colores, en tanto que muchos símbolos que identifican a la poesía modernista, como el cisne, el pavo real, o la flor de lis, tienen su antecedente en ambos movimientos literarios franceses.

Con todo, la búsqueda de fuentes del Modernismo no se limitó a Francia, sino que, en su afán cosmopolita, los modernistas, siguiendo la estela marcada por Darío, se interesaron, a veces

³ No obstante, la segunda etapa del Modernismo, cuyo punto de partida fue la publicación en 1905 de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, volvió de nuevo la vista hacia la lengua de la metrópoli en un intento de conseguir una expresión artística genuinamente hispanoamericana en oposición a la cultura anglo-norteamericana.

directamente y otras veces a través del filtro parisino, por todo lo exótico, desde el arte y la cultura de los países nórdicos y germánicos a la Grecia antigua, pasando por el medio y el lejano Oriente. En efecto, todos estos mundos y épocas que tuvieron cabida en el imaginario modernista quedaron plasmados el poema «Divagación» de Darío, incluido en *Prosas profanas*:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras.
Un soplo de las mágicas fragancias
Que hicieran los delirios de las lirás
en las Grecias, las Romas y las Francias. (*Poesía* 315)

Aparte de la rebeldía frente a la tradición literaria española, de la búsqueda de la perfección formal y de la recién mencionada voluntad de escapismo hacia otras culturas y épocas, con predominio de lo francés, otras características definieron también la estética modernista: el pesimismo, como forma de reacción contra los efectos de la modernidad en las urbes hispanoamericanas, modernidad que derivó hacia 1885 en “la crisis universal de las letras y del espíritu” (Onís 37); cierto elitismo, traducido en un refinamiento verbal a través del cual se pretendía elevar la importancia de la poesía y de la figura del poeta, alejándolo así del mundo circundante; la exaltación de la sensibilidad y la exploración de sus regiones más recónditas; el esteticismo plasmado en la veneración del *arte por el arte*, máxima ideada por el parnasiano Théophile Gautier que, en la práctica, implicaba la renuncia del poeta modernista al vulgar utilitarismo; el preciosismo como forma de innovación lingüística; el interés por todo lo extraño e insólito, tendencia que alcanzó su máxima expresión en los versos decadentistas; y el sensualismo, que los modernistas cultivaron con pasión a través de la idealización de la mujer y del amor y del culto desmedido a los sentidos.

En términos de lengua literaria, además de por la recurrente utilización de sinestesias a la que ya nos hemos referido, por medio de las cuales los creadores lograban asociar sensaciones dispares, según Blasco *et al.* la retórica modernista se caracteriza por el uso de una profusa adjetivación, en la cual tienen especial destaque los adjetivos de color, que el poeta selecciona de una vasta gama, en función de su estado de ánimo, con predominancia del azul, el violeta, el rosa y el blanco; por la inserción de recursos fónicos en sus poemas (aliteraciones, repeticiones, rima), en aras de lograr la musicalidad del verso; por la creación de vocablos y el recurso al léxico exótico (hipsipilo, Ananké, Bethléem, en la obra de Delmira Agustini); por la metaforización como fórmula para establecer ocultas correspondencias entre objetos desvinculados entre sí en el plano real; y por el uso recurrente del símbolo: el cisne, que encarna el ideal de la elegancia, el pavo real, el de la belleza, la torre de marfil, que representa la necesidad de evasión y la búsqueda de la inspiración,

o la estatua, que personifica la perfección clásica.

En ese sentido, Martínez Moreno logró captar a la perfección la esencia de la lengua literaria modernista:

El modernismo fue una revolución espiritual y una revolución poética; una revolución que alcanzó a la función misma de la palabra y reclamó de ella valores plásticos y musicales, efectos de color y de sonido, virtualidades de sugerencia y extremos de refinamiento psíquico que van más allá de su sentido primario y directamente conceptual y gramatical. (165)

No obstante, pese a la novedad que supusieron al principio por su osadía y elocuencia, estos recursos lingüísticos pronto se convirtieron en una técnica manida que prenunciaba el rápido agotamiento de la estética modernista:

Sin embargo, y al tiempo que el movimiento se consolida, estas fórmulas, en los inicios tan audaces y expresivas de un sentimiento de rechazo a una realidad heredada, se convierten en repetición hueca de formas sin sentimiento, sin contenido. La desmitificación de estos modelos agotados lleva intrínseca la presencia de la ironía, como cauce de expresión renovada, como método de renovación. (Blasco *et al* 55)

Efectivamente, hacia 1911, en su obra *Los senderos ocultos* un hastiado Enrique González Martínez, poeta mexicano, ya instaba a sus contemporáneos a “torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje” y a volver la mirada hacia el búho meditabundo y misterioso, anunciando así la llegada de la era neorromántica:

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno. (63)

La mayor parte de las características inherentes al Modernismo que acabamos de apuntar son, como ya hemos señalado, compartidas por la Generación uruguaya del 900, en cuyos miembros la semilla modernista germinó un poco más tarde que en el resto del continente americano.

Retomando el sensualismo como rasgo distintivo de la estética modernista, Rosa García Gutiérrez (40), parafraseando a Carlos Real de Azúa, considera que “la singularidad fundacional del

novecientos se tradujo en un protagonismo llamativo de lo sexual como instrumento revolucionario”. Esa misma percepción de lo erótico-sexual como eje ideológico del novecentismo que, de acuerdo con García Gutiérrez se reconoce en la poética de Herrera y Reissig y en la de Delmira Agustini en forma de “erotismo negro”, así como en las “proclamas de amor libre” de Roberto de las Carreras, ha sido señalada también por Rodríguez Monegal y por Uruguay Cortazzo.

Rodríguez Monegal, en su estudio titulado *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, se centra en las polémicas figuras de Roberto de las Carreras, “el Don Juan satánico”, y de Delmira Agustini, “la ninfomaniaca del verso”, y en sus extraños destinos: “Ambos representaron para el Novecientos uruguayo [...] un doble escándalo” (8). En cierto sentido, no cabe duda de que los dos escritores socavaron los cimientos de la rígida sociedad montevideana finisecular, si bien utilizaron para ello distintas estrategias: la provocación de Roberto de las Carreras era deliberada y de conocimiento público, mientras que Delmira, necesariamente más discreta en la esfera pública, a través de sus versos incandescentes, consiguió “minar desde dentro la estructura aparentemente tan sólida de la poesía erótica del Novecientos uruguayo” (*Sexo* 51).

Por su parte, Uruguay Cortazzo, en su artículo dedicado a Delmira Agustini, afirma rotundamente la estética sexual de la autora de *Los cálices vacíos*, “dejando de lado sofisticados, contradictorios o triviales intentos de interpretaciones espiritualizantes”⁴:

La genialidad de Delmira es aquí genialidad de intelección de un eros oprimido que, al liberarse del juego de los roles sociales, rompe con toda la tradición literaria femenina que hacía de la sexualidad una confesión de amor monogámica –la historia de un amor– y se vuelve epifanía del deseo puro, no planificado, libre de leyes utilitarias y concebido fuera de toda organización. (Cortazzo 51)

Este crítico encuadra la propuesta de revolución erótico-sexual perceptible en la poética delmiriana, “la escritura del deseo”, en el seno de la norma modernista uruguaya que, contrariamente a otras, incorporó la “subversión sexual” como trazo idiosincrático. Dicha sedición, a decir del crítico, se advierte también tanto en la “tesis libertaria del amor” de Sánchez o de Roberto de las Carreras como en los “repudios a convenciones femeninas” de María Eugenia Vaz Ferreira.

En ese sentido, García Gutiérrez (2013) considera que, a través de su interpretación, Cortazzo, además de defender la especificidad del modernismo uruguayo, postula su replanteamiento:

⁴ Se refiere el crítico a la exégesis inaugurada por Alberto Zum Felde y que ha sido secundada por varios críticos posteriores.

Cortazzo [...] propone una revisión general del modernismo como territorio que, a pesar de sus “campos machistas”, posibilitó una emergente conciencia de género inaugurando “áreas feministas” y “territorios neo-masculinistas” en los que habría que ubicar a De las Carreras, a las poetas y a la homosexualidad que, efectivamente, jugó un papel importante tanto en cierta críptica imáginería finisecular prolongada con conciencia genealógica en las vanguardias, como en la elaboración misma del mito del poeta. (García Gutiérrez 41)

Pese a que consideramos la tesis de Uruguay Cortazzo un tanto hermética e inflexible, en el sentido de que parece querer reducir la poesía de Agustini a una escritura que gira exclusivamente en torno a la “apetencia de masculinidad”, lo cierto es que en el Montevideo finisecular la sexualidad, precisamente por ser una cuestión tabú, era un eje temático de primer orden y no solo en términos literarios:

Ninguna época en la historia uruguaya fue tan puritana, tan separadora de los sexos, contempló con tal prevención, que a veces era horror, a la sexualidad, como ésta. Esa necesidad de castrar se cebó particularmente en el adolescente y la mujer y se tradujo en la negación formal de la sexualidad, en su obsesivo ocultamiento, notorio tanto en los silencios del lenguaje como en la discreción del trato entre hombres y mujeres. Y, sin embargo, en pocos periodos también, la sexualidad estuvo tan presente como idea fija, como factor perturbador de todas y cualquier relación humana. (Barrán 125)

De este modo, como explica Barrán, el control de las pasiones sensuales y sexuales se convirtió en uno de los valores fundamentales de la recién instaurada sociedad moderna, por lo que todas las expresiones eróticas fueron duramente reprimidas. Por consiguiente, “el placer fue dejado de lado y el hedonismo fue reemplazado por el utilitarismo” (Varas 19). Desde esta perspectiva conservadora y de acuerdo con la moral imperante, a la mujer, como objeto y, sobre todo, como sujeto de placer, se la consideraba la perdición del hombre, una concepción que derivó en la demonización del género femenino y en la consecuente necesidad social de represión y control de las féminas: “La virtud femenina se convirtió en una necesidad social y política definida por los hombres, la cual podía ser preservada solamente si la mujer se quedaba en casa bajo el ojo vigilante de su marido y guardián” (Varas 21).

Pero, más allá de cuestiones meramente biológicas, a través de la satanización de la mujer se produjo la manipulación de su cuerpo y de sus deseos para limitar su acción y su influjo en la

sociedad de modo que, con la connivencia de muchas féminas, que interiorizaron las rígidas normas morales vigentes en el umbral del nuevo siglo, la mujer quedó apartada del espacio público en sus múltiples vertientes (política, profesional, artística, educativa, etc.), reduciéndose su influencia y su capacidad de decisión al ámbito doméstico. Esta fórmula de sumisión de la mujer al hombre en todas las vertientes de la vida moderna no fue cuestionada, salvo honrosas excepciones, ni siquiera por los intelectuales novecentistas más iconoclastas y subversivos:

Ni en la fantasía el hombre proyectaba una mujer que fuera su equivalente. La mujer anhelada por el dandy, no era la mujer dandy. A pesar de su exaltada revolución erótica, el dandy reprodujo –salvo Roberto de las Carreras– la ideología de subordinación entre los sexos de la sociedad de su tiempo. (Blixen 19)

La mentalidad finisecular solo concebía dos tipos de mujer que se excluían entre sí: el ángel del hogar (esposa, madre y recatada transmisora de los ideales y valores tradicionales) y la mujer fatal (hembra de gran atractivo sexual, descarriada, lujuriosa y arquitecta de la perdición masculina). Estas mujeres amorales, que encarnaban en sí mismas la feminidad perversa, mitificada en la exhibición del cuerpo y en la seducción castradora e incluso letal para los hombres, se representaron en la literatura y en las demás artes finiseculares a través de figuras femeninas, caracterizadas también por la perfidia, procedentes de diversas fuentes culturales, como Eva, Cleopatra, Judith o Salomé. Evidentemente, detrás de la recurrencia de estos mitos se esconde la misoginia y la atracción por el enigma del eterno femenino de los artistas varones, en una época de cambio en la que el papel tradicional de la mujer en la sociedad se empieza a cuestionar.

En ese sentido, la voluptuosa poética de Delmira Agustini desconcertó a sus contemporáneos porque no era lo que se esperaba de una joven burguesa educada, de buena familia, que externamente encarnaba los valores del ángel del hogar, dado que nunca había dado en su vida pública cualquier muestra de rebeldía, a diferencia de algunos de sus coetáneos, como Herrera y Reissig o de las Carreras.

Precisamente Herrera y Reissig, en un retador ensayo inédito titulado *El pudor; la cachondez*, publicado en 1992 por Carla Giaudrone y Nilo Berriel, criticó la hipocresía y la doble moral existente en la sociedad uruguaya de finales del siglo XIX y reivindicó, sin medias tintas, el derecho al placer físico de las mujeres:

[Para los uruguayos] la mujer debe gozar como los antiguos héroes morían: en silencio. [...] [La] mujer es siempre mártir, eterna esclava de una lujuria despótica, especulante, de horca y cuchilla, estúpida a la vez, necia y vandálica. Es abstinent

hasta en el lecho. Debe parecer siempre virgen, siempre niña, ingenua siempre. (111)

Pese a las contradicciones propias del periodo finisecular, plasmadas en la existencia de la moral de doble rasero a la que acabamos de hacer referencia, desde la Iglesia y desde los sectores burgueses más conservadores se insistía con vehemencia en la identificación de la lujuria con el pecado capital del que derivaban todos los males, de ahí que las expresiones sensuales inspiraran un comprensible recelo en una sociedad, como la uruguaya, en pleno proceso de transformación. Según García Gutiérrez, el temor a las consecuencias de orden moral explicaría el particular carácter aflictivo del erotismo que se desprende del modernismo hispánico:

Menos desinhibido que el francés, que fue su fuente, el erotismo del modernismo hispánico fue especialmente complejo, conflictivo y obsesionante por el peso del catolicismo, que sumó al buscado desorden socio-moral vinculado a las transformaciones de la sexualidad la noción más íntima, visceral e inevitable de pecado; así, cuando se produjo, la función liberadora y transgresora otorgada al sexo fue más dolorosamente revolucionaria, más angustiosamente demoniaca. (García Gutiérrez 42)

En ese sentido, si bien el erotismo plasmado en los versos de Agustini no fue ni el más excesivo ni el más heterodoxo, fue, sin duda, el más subversivo, por haber sido verbalizado por primera vez y en primera persona por un sujeto lírico femenino, por un casto ángel del hogar que encarnó en sí mismo, a través del efecto transformador de la poesía, los diversos mitos de la feminidad perversa. Y precisamente eso fue lo que, en última instancia, turbó a sus contemporáneos, acostumbrados al rol de la mujer como pasivo y silente objeto literario.

Con todo, a pesar de la idiosincrática misoginia finisecular, como ya hemos apuntado, dos voces femeninas, la de Delmira Agustini y la de María Eugenia Vaz Ferreira fueron admitidas prácticamente sin reservas por la crítica como parte integrante de la polifacética Generación del 900, si bien para ellas se reservó el marbete de ‘poetisas’, un término que hoy en día, de acuerdo con Blixen (114), “tiene algo de provinciano, anacrónico y vetusto”, pero a través del cual en aquella época se infravaloraba, de alguna manera y quizás inconscientemente, la aportación poética femenina, al establecer una diferencia entre el quehacer lírico de hombres y mujeres:

Es en esta perspectiva que las grandes escritoras del Novecientos estuvieron solas. Las oportunidades que la sociedad burguesa patriarcal les ofrecía en el Novecientos –ser la niña de la casa de los padres o ser la señora del hogar una vez casadas, no

podía[n] colmar las expectativas de quienes leían y producían a la par que sus colegas hombres. (Blixen 12)

No obstante, ambas contaron con el respeto de sus compañeros de generación y fueron agasajadas con muestras de estima sincera, si bien, por otro lado, fueron víctimas de un excesivo paternalismo que impidió que su obra, en términos críticos, se valorara entonces en su justa medida. La singularidad de las dos poetisas orientales fue puesta de manifiesto incluso por Rubén Darío durante su estancia en Buenos Aires para promocionar las revistas *Mundial* y *Elegancias*, de las que fue director literario. Así, en una reseña titulada «Rubén Darío en Buenos Aires», que fue publicada el 8 de agosto de 1912 por el diario porteño *La Razón*, el redactor, refiriéndose al “padre del Modernismo”, escribió lo siguiente:

Su permanencia en Montevideo le ha sido muy grata en este sentido, donde dice haber conocido cultivadores admirables de la poesía castellana. Nos hizo un franco elogio de las poetisas uruguayas M.^a Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Ambas son –dice– “figuras descollantes”, “la primera en la más gallarda y robusta expresión varonil, y la última en toda la magnificencia del alma femenina, que constituye para mí toda una novedad. La exaltación de su personalidad se revela en sus versos, acentuando el espíritu de la mujer” y cree que si el ambiente le fuera más propicio, su género de poesía adquiriría formas insuperables”.

Estas declaraciones de Darío son relevantes, en primer lugar, porque insiste en marcar una diferencia entre el quehacer poético “varonil” y “femenino” (algo a lo que volverá a referirse en una de las cartas intercambiadas con Agustini), y, en segundo lugar, porque reconoce abiertamente que a Delmira el medio no le era favorable, es decir, que la conservadora sociedad montevideana de fin de siglo no estaba preparada ni para entender ni para aceptar con naturalidad y en toda su plenitud la lírica arrolladora y singular de la autora de *Los cálices vacíos*.

En ese sentido, es lógico que Blixen se interrogue respecto a si la excepcionalidad de María Eugenia y Delmira y su equiparación a sus colegas varones dentro de la promoción del 900 supuso para ellas la liberación o la destrucción: “El doble juego a que se vieron sometidas de libertad intelectual y sujeción vital tuvo su costo en sus vidas” (Blixen 15). En efecto, ambas tuvieron finales trágicos, acaso provocados por su “rareza”, falta de modelos y consecuente inadaptación al medio.

En definitiva, con las luces y las sombras inherentes a toda y cualquier generación literaria, el Novecientos uruguayo pronto se convirtió, como señala acertadamente García Gutiérrez (38), en

un “hito” y en un “mito”, en tradición y en leyenda, no solo por la calidad del legado de sus integrantes, sino también por la atmósfera irreal de aquellos años, y aún hoy, pese al tiempo transcurrido, se sigue considerando la edad de oro de las letras uruguayas.

Obras citadas

- Agustini, Delmira; y Rosa García Gutiérrez. *Los cálices vacíos*. Point de Lunettes, 2013.
- Barrán, José Pedro. *El disciplinamiento (1860-1920). Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (vol. 2). Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1993.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de A. Morales Vidal, Siglo XXI de España Editores, 1988.
- Blasco, Gala; Juan Antonio Bueno; Consuelo López, y Fernando Rayo. «La literatura de la época modernista en su contexto». En *Manual de literatura hispanoamericana. Tomo III. Modernismo*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Cénlit Ediciones, 1988, págs. 9-99.
- Blixen, Carina. *El desván del novecientos. Mujeres solas. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira*. 2.^a ed., Ediciones del Caballo Perdido, 2014.
- Bruña Bragado, María José. *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Peter Lang, 2005.
- Cáceres, Esther de. «Ser y poesía de María Eugenia Vaz Ferreira» (prólogo). En *La isla de los cánticos* [María Eugenia Vaz Ferreira], Ministerio de Cultura, 1956, pp. vii-xxxiii.
- Carreras, Roberto de las. «Robo de un diamante». *La Tribuna Popular*, 18-iv-1906, p. 2.
- . *En onda azul...* A. Barreiro y Ramos, 1905.
- . *Al lector*. Tip. y Enc. ‘Al libro inglés’, 1894.
- Cortazzo, Uruguay. «Una hermenéutica machista: Delmira Agustini en la crítica de Alberto Zum Felde». En *Delmira Agustini: nuevas penetraciones críticas*. Ed. de Uruguay Cortazzo, Vintén Editor, 1996, págs. 48-74.
- Darío, Rubén; y Álvaro Salvador. *Poesía completa*, Verbum, 2016.
- . *Cantos de vida y esperanza. los cisnes y otros poemas*. Tipografía de Revistas de Archivos y Bibliotecas, 1905.
- . *Azul...* Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- García Gutiérrez, Rosa. (v. Agustini)
- González Martínez, Enrique. *Los senderos ocultos*. Mocerito, 1911.
- Herrera y Reissig, Julio; Carla Giaudrone y Nilo Berriel. *El pudor; la cachondez*. Arca, 1992.
- . *Los peregrinos de piedra*. O. M. Bertani, 1909.
- . «La vida». *La Democracia* 15-iv-1906, p. 1

- Jrade, Cathy L. «La poesía modernista. En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. El siglo XX. Ed. de Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Gredos, 2006, págs. 37-94.
- Kirkpatrick, Gwen. «Delmira Agustini y ‘El reino interior’ de Rodó y Darío». En Cortazzo, págs. 75-91.
- Lugones, Leopoldo; y Edgardo Dobry. *Antología poética*. Visor Libros, 2011.
- Martínez Moreno, Carlos. «El aura del Novecientos». *Capítulo Oriental*, n.º 11, 1968, págs. 161-175.
- Mas y Pi, Juan. «Julio Herrera y Reissig». *Nosotros*, n.º xiii, 1914, p. 246.
- Molloy, Silvia. «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini». En Cortazzo, págs. 92-106.
- Onís, Federico de. «Sobre el concepto de modernismo». En *Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. de Homero Castillo, Gredos, 1974, págs. 35-42.
- Pereda Valdés, Ildefonso; y Jorge Luis Borges. *Antología de la moderna poesía uruguaya*. El Ateneo, 1927.
- Petersen, Julius. «Las generaciones literarias». *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica, 1946, págs. 137-193.
- Quiroga, Horacio. *Los arrecifes de coral*. Editorial Punto de Encuentro, 2012.
- Real de Azúa, Carlos. «Ambiente espiritual del 900». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. Internet.
- Riva-Agüero, José de la. *Por la verdad, la tradición y la patria*. [Sin editorial], 1937.
- Rodó, José Enrique; y Belén Castro Morales. *Ariel*. Cátedra, 2000.
- ; y Emir Rodríguez Monegal. «El que vendrá». En *Obras completas* [José Enrique Rodó] (2.^a ed.). Aguilar, 1967, págs. 150-155.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Editorial Alfa, 1969.
- . «La generación del 900». *Número* {Montevideo}, n.º II, 6-7-8, 1950, págs. 37-64.
- «Rubén Darío en Buenos Aires». *La razón* {Buenos Aires} 8-viii-1912, p. 1.
- Salvador, Álvaro. (v. Darío, *Poesía completa*)
- Sanz Mateos, M. I. «En la torre inclinada del deseo. Los mundos poéticos de Delmira Agustini». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013.
- Schulman, Iván A. «Reflexiones en torno a la definición del modernismo». En Onís / Castillo, págs. 325-357.
- Soiza Reilly, Juan José de. «Los martirios de un poeta aristócrata». *Caras y caretas*, n.º x, 19-i-1907, 433, s/p.

Varas, Patricia. *Las máscaras de Delmira Agustini*. Vintén Editor, 2002.

Wasem, Marcos. *El amor libre en Montevideo. Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*. Ediciones de la Banda Oriental, 2015.